



POPULAR PRINTS AND IMAGERY

PROCEEDINGS OF AN INTERNATIONAL CONFERENCE
IN LUND 2000

In: *Popular Prints and Imagery: Proceedings
of an International Conference in Lund 5–7
October 2000*,

ed. by Nils-Arvid Bringéus and Sten Åke
Nilsson, Stockholm, Almquist and Wiksell,
2001 (= Kungl. Vitterhets Historie och
Antikvitets Akademien, Konferenser 53).

Volkstümliche Einblattdrucke in Ungarn im 18. und 19. Jahrhundert

Gábor Tüskés

Heute besteht kaum noch ein Zweifel, daß die Hauptgattungen der Druckgraphik auch in Ungarn auffindbar sind und daß im Vergleich zu den mehr entwickelten europäischen Ländern kleinere oder größere Unterschiede höchstens im Hinblick auf die Erscheinungsformen, die Qualität und die thematischen Proportionen vorhanden sind. Die ungarische Kunstgeschichte hat dieses Gebiet, soweit es ihr möglich war, stets beachtet. Nach dem II. Weltkrieg wurden die ersten Zusammenfassungen über die Geschichte des Kupferstichs¹ und der Lithographie,² sowie die Frühperiode des Holzschnittes³ fertiggestellt. Zur gleichen Zeit entstanden zahlreiche Teiluntersuchungen zu den Gattungen der Druckgraphik (z.B. Thesenblätter,⁴ „kleine Andachtsbilder“⁵), zum Illustrationsmaterial von historischen und literarischen Werken,⁶ zur Tätigkeit der bedeutenderen Meister,⁷ sowie zu Teilgebieten der historischen Ikonographie (z.B. Veduten- und Porträtikonographie).⁸ Die systematische Untersuchung der populären Druckgraphik wurde jedoch von der kunstgeschichtlichen Graphikforschung nicht als ihre eigene Aufgabe betrachtet. Erst in letzter Zeit meldet sich der Anspruch, auch die für die breiteren Schichten gedachte Gebrauchsgraphik zu erschließen.⁹ In Ungarn beschäftigte man sich mit dieser Quellengruppe, mehr oder weniger systematisch, in erster Linie im Rahmen der Buch- und Druckgeschichte, der Literaturgeschichte und der Volkskunde.

Für das volkskundliche Interesse ist typisch, daß die Forscher und Sammler unter den Gattungen der sog. populären Graphik den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienenen bäuerlichen Handzeichnungen mehr Beachtung schenkten als den Produkten der Druckgraphik und daß eine systematische Sammlungstätigkeit und Untersuchung auf diesem Gebiet fast vollkommen fehlt.¹⁰ Die ungarische Volkskunde untersuchte – mit wenigen Ausnahmen – die Druckgraphik nicht als eigenständiges Rollenfeld sondern zum einen als eine der Quellen für den Motivschatz der Volkskunst,¹¹ zum anderen beschäftigte man sich im Rahmen der Untersuchung der bäuerlichen Wohnkultur und des bäuerlichen Bildgebrauchs in mehreren Studien mit der Anordnung der Bilder in der Wohnung.¹² Diese Forschungen haben gezeigt, daß die Hinterglasbilder, die Lithographien¹³ und die Öldrucke in der

Wohnungsdekoration in Ungarn eine wichtigere Rolle spielten als Holzschnitte und Kupferstiche.¹⁴ Es gibt Belege dafür, daß seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Bauernhäusern Holzschnitte und Kupferstiche als gerahmter Wandschmuck¹⁵ oder als Bestandteile von „Eingerichten“¹⁶ verwendet wurden. Ein weiteres Ergebnis dieser Untersuchungen ist es, daß in den bauerlichen katholischen Haushalten in Ungarn der wichtigste Platz der Bilder nicht in den Möbeln, sondern im sog. „Herrgottswinkel“ war.¹⁷ Während Familienaufzeichnungen häufig in einen Truhendeckel gesteckt oder geklebt wurden, war es eine Seltenheit, illustrierte Einblattdrucke in die Möbel zu kleben.

Sporadische Angaben, meistens aus dem 20. Jahrhundert, haben wir über kleine Andachtsbilder und Postkarten, die an die Innenseite eines Schranktüres (Csákvár),¹⁸ an das Bettende (Mezőkövesd),¹⁹ an eine Haubenschachtel (Békéscsaba)²⁰ und in einen Reisekoffer (Detk)²¹ geklebt wurden. Die Innenseite des Deckels der Gedingearbeiter-Truhen aus Mezőkövesd wurde manchmal handbemalt, aber auch mit bemalten Papierausschnitten aus der Blumenornamentik der lokalen Volkskunst, mit Familienfotos und Lithographien geschmückt.²² An die Innenseite eines reich bemalten Schrankes von Harta aus dem Jahre 1839 wurden die auf Papier gemalten Figuren eines französischen Reiters und eines Vogelpaares geklebt.²³

Die Verarbeitung der Holzschnitte als äußere Möbelverzierung war in Ungarn ebenfalls unbekannt. Eine 1668 wahrscheinlich in Oberbayern hergestellte, an der Außenseite mit vier in Holz geschnittenen Architekturbildern verzierte Truhe im Museum für Kunstgewerbe in Budapest ist eine Ausnahme in den ungarischen Möbelsammlungen.²⁴

Historischer und typologischer Überblick

Die frühesten, sich auf Ungarn beziehenden Holzschnitte wurden von ausländischen, in erster Linie süddeutschen Meistern gefertigt. Ein frühes Beispiel dafür ist der zwischen 1460 und 1470 datierte, in einem einzigen Exemplar bekannte, kolorierte Einblattholzschnitt, der König Stephan den Heiligen und Prinz Emmerich den Heiligen in Rüstungen zeigt.²⁵

Die Holzschnitte der ersten illustrierten Flugblätter und Flugschriften mit einem ungarischen Thema stellten ausländische Meister her. Um 1485 erschien in Lübeck eine deutschsprachige Flugschrift über die grauenhaften Taten des walachischen Woiwoden Dracula, auf deren Titelblatt man das in Holz geschnittene Porträt des Woiwoden sehen kann.²⁶ Ein Hauptthema der Flugblatt- und Flugschriftenliteratur im 16. und 17. Jahrhundert war der Türkenkrieg, und unter diesen Druckwerken befinden sich mehrere, mit einem kolorierten Holzschnitt illustrierte Exemplare (Abb. 1).²⁷

Das Porträt zweier hervorragender Persönlichkeiten der Türkenkriege in



1. Max Eissenkern: *Wie die Turcken mit den Gefangen Christen handeln, So sye die Kauffen oder verkauffen.* [Nürnberg, Niclas Meldemann, nach 1532.] Budapest, Széchényi Nationalbibliothek, App. M 670.

Ungarn, des Helden von Szigetvár, Miklós Zrínyi und des gleichnamigen Dichters haben neben zahlreichen Kupferstichen auch einige Holzschnitte verewigt.²⁸ Das Thema Zrínyi verknüpfte 1664 Johann Hoffmann in einem Kupferstich mit dem beliebten Motiv von Monstren.²⁹ Auf dem satirischen Bild sieht man einen von Zrínyi gefangengenommenen schrecklichen Tataren mit Giraffenhals und Hundeohren. Er trägt Pfeil und Bogen in der Hand. Das Blatt diente als Vorlage für Pedro Abadals Holzschnitt aus dem 17. Jahrhundert, dessen italienischer Text davon berichtet, daß Zrínyi den Tataren im Februar 1664 während einer Schlacht gefangengenommen hat.³⁰ Abadals Holzschnitt wurde dann auf einem russischen Kupferstich aus dem Jahre 1721 als Vorlage verwendet.³¹

Mißgeburten sind das Thema jener 1707 in Freiburg herausgegebenen deutschsprachigen Flugschrift, deren Titelblatt mit dem Kupferstich eines zusammengewachsenen Zwillingspaars, „Helena und Judith aus Ungarn“, illustriert ist.³² Aus dem Text erfährt man, daß die Zwillinge in Szöny geboren wurden und daß ihr Vater ein kalvinistischer Bauer namens Matthias war.

Ein anschauliches Beispiel für die internationale Wanderung der Motive

der von außerordentlichen Ereignissen berichtenden, illustrierten Flugschriften bietet ein zwischen 1728 und 1738 in Buda erschienener deutschsprachiger Druck.³³ Das einmal gefaltete Blatt im Quartformat berichtet von einem im Hafen von Salerno gefangenen wunderbaren Meerestier (Abb. 2). Das Original des Blattes brachte die Firma Remondini – entstellt im Impressum als „Rovendini“ – heraus, und es wurde aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt. Das Bild eines ähnlichen Meeresungeheuers hat V. E. Clausen vom Titelholzschnitt einer 1747 in Kopenhagen herausgegebenen Flugschrift veröffentlicht.³⁴

Unter den druckgraphischen Einzelblättern bilden die illustrierten Handwerkskundschaften eine eigene Gruppe. Die Bedeutung der umfangreichen Quellengruppe als Ausweise der wandernden Handwerksgehlen liegt in den Stadtansichten, die oft mit figuralen und allegorischen Motiven verziert sind. Von der visuellen Erscheinung her spielen Bild und Text eine gleichrangige Rolle, und die Blätter konnten eingerahmt an die Wand gehängt werden. Aus dem Katalog von Klaus Stopp wissen wir, daß die Handwerkskundschaften in Ungarn von 1731 bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts als die wichtigste Arbeitsbescheinigung bei den Zünften galten.³⁵ Das erste Blatt mit einer Vedute ist aus dem Jahre 1740 bekannt; seit 1770 wurden sie in immer höherer Anzahl hergestellt. Die Zünfte der größeren Städte gaben eigene Formulare heraus, die gewöhnlich mit demselben Bild, aber mit unterschiedlichen Texten versehen waren. Die Mehrzahl der Veduten auf den Handwerkskundschaften in Ungarn sind Kupferstiche; der Anteil der meist anonymen Holzschnitte beträgt etwa 20 Prozent. Manche Exemplare wurden nachträglich mit der Hand koloriert.

Mit Holzschnitten illustrierte man zahlreiche Einblattdrucke religiöser Thematik, auf denen das Bild in unterschiedlichen Funktionen erscheint. Ein Antependium im Museum von Bártfa (Bardejov), das unter Verwendung von zehn Holzdruckstöcken im frühen 18. Jahrhundert auf Leinen gedruckt wurde, ist in Ungarn eine Rarität.³⁶ Die Holzschnitte stellen biblische und andere religiöse Themen dar (z.B. die Hl. Familie auf der Flucht, die Kreuzigung, die Darbietung der Krone durch den König Hl. Stephan an die Jungfrau Maria, das Gnadenbild von Mariazell). Die Inschriften sind zum Teil auf Deutsch, zum Teil auf Lateinisch. Von den einzelnen Druckstöcken wurden vermutlich auch Papierabzüge hergestellt.

Die religiösen Einblattdrucke weisen die folgenden Haupttypen auf: An erster Stelle stehen die sog. *kleinen Andachtsbilder* und darunter die *Wallfahrtsbildchen*, sowohl als Kupferstiche wie auch als Holzschnitte.³⁷ Obgleich in der Gattung der Wallfahrtsbildchen die Kupferstiche überwiegen, stellte man Darstellungen von demselben Gnadenbild oft mit beiden Verfahren her; in einigen Fällen kennen wir nur Holzschnittvarianten.

Angesichts der Thematik und der Größe der Holzschnitte stehen die Illust-



2. Ausführlicher Bericht eines in dem Salernitanischen Meer-Hafen ohnweit Neapel gesehen- und gefangenen abendtheurischen Fisches. Ofen, J. G. Nottenstein, [1728–1738]. Budapest, Széchényi Nationalbibliothek, Flugschriftensammlung, 4° o. J.

rationen der *Gebetflugblätter* in enger Beziehung zu den Wallfahrtsbildchen. Diese meistens im Quartformat, nach demselben Entwurf hergestellten Blätter hatten ihre Blütezeit im zweiten und dritten Drittel des 19. Jahrhunderts. Auf einen Bogen druckte man, je nach Größe, zwei Blätter; dann wurde der Bogen einmal gefaltet und entzweigeschnitten. Das Bild befindet sich hier gewöhnlich zwischen den zwei Spalten des eingerahmten Textes oder in dessen Mitte.³⁸

In die dritte Gruppe gehören die illustrierten *Haussegen*. Diese weisen meistens das Folioformat auf, und die Bilder beanspruchen gewöhnlich ebensoviel Platz, wie der Textteil. Das Hauptmotiv ist das Kruzifix, zwischen zwei Textspalten plazierte. Der Text wird von zwei, drei oder vier Seiten durch eine Reihe von kleineren Bildern eingerahmt, z.B. Szenen des Kreuzwegs oder die Figuren der zwölf Apostel, der Evangelisten und Heiligen, seltener auch durch das Motiv der Eucharistie.³⁹

Eine eigene Gruppe bilden die sog. *Himmelsbriefe*, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom deutschen Sprachgebiet aus in Ungarn ver-

breiteten und in handgeschriebener und gedruckter Form sowie in Varianten mit oder ohne Bild gleichermaßen bekannt waren.⁴⁰ Eine ähnliche beschützende und behütende Funktion wurde den sog. *Fraisbriefen* zugeschrieben.⁴¹ Als letztes erwähnen wir die Gruppe der *Bruderschaftsbriefe*, die sowohl als Hefte im Oktavformat wie auch als Einblattdrucke im Folioformat, mit einem Holzschnitt illustriert, hergestellt wurden.⁴²

Unter den großformatigen Einblattdrucken sollte die Gattung des erzählenden Bilderbogens hervorgehoben werden. Für diese Bildstruktur findet man Zeugnisse seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die öffentliche Zurschaustellung von erzählenden Bildergeschichten durch Bänkelsänger war auch in Ungarn ein wirksames Mittel zur Verbreitung der Flugschriften und anderer volkstümlicher Drucke.⁴³ Ein anschauliches Beispiel stellte in den 1880er Jahren ein Pester Verleger her.⁴⁴ Auf der einen Seite ist die international verbreitete Liebesgeschichte des armen Burschen und des reichen Mädchens, Miska Gulyás (Michel Rindhirt) und Sára Káposzta (Lotte Kohl) in acht Szenen dargestellt. Auf der anderen Seite findet man die Abbildungen des vermutlich aus dem Deutschen übertragenen sog. Schnitzelbank-Lieds.⁴⁵

Bäuerliche Einblattholzschnitte in Siebenbürgen

Der historische und typologische Überblick zeigt, daß die Nachfrage der breiteren Schichten nach Druckgraphik im größeren Teil des Landes im 18. und 19. Jahrhundert von den berufsmäßigen Kupferstechern, Formschneidern und Lithographen befriedigt wurde, die sich um die Verleger und Druckereien gruppieren. Die Tätigkeit der im weniger entwickelten Teil der südwestlichen Landeshälfte, in mehreren Siedlungen des einstigen Komitats Szolnok-Doboka arbeitenden rumänischen bäuerlichen Formschneider bildet eher eine Ausnahme. Die Wurzeln dieses eigenständigen bäuerlichen Hausgewerbes reichen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts zurück: das heute bekannte älteste Blatt, das aber bestimmt noch von einem Berufsformschneider stammt, wurde nach der in den Druckstock geschnittenen Jahreszahl im Jahre 1700 hergestellt.⁴⁶ Die Hauptursache für die Entstehung der bäuerlichen Formschneiderei war die gleiche wie die der siebenbürgischen Hinterglasmalerei: eine Wallfahrt. Sie galt der seit 1699 Tränen vergießenden und später nach Kolozsvár gebrachten Marienikone der orthodoxen Holzkirche von Füzesmikola (Nicula) und ihrer in Mikola verbliebenen Kopie. Der Wallfahrtsort Mikola wurde in kurzer Zeit zum wichtigen Handelszentrum der umliegenden Siedlungen.⁴⁷ Die Herstellung von volkstümlichen Holzschnitten in der Nähe von Wallfahrtsorten ist auch anderswo, so zum Beispiel in Polen, bekannt.⁴⁸ Eine weitere Anregung für die bäuerliche Formschneiderei bildeten die von den Mönchen der moldauischen Klöster hergestellten Holzschnitte.

Das Zentrum der bäuerlichen Formschneiderei in Siebenbürgen entstand in Hesdát (Hășdate), etwa 40 Kilometer nördlich von Kolozsvár, in der unmittelbaren Nähe von Szamosújvár (Gherla). Nach schriftlichen Quellen errichtete man 1776 in Szamosújvár eine Formschneiderzunft aus elf Mitgliedern und mit dem Einverständnis des griechisch-katholischen Erzbistums von Balázsfalva (Blaj). Die Zunftgenossen stammten aus den anliegenden Ortschaften Désakna (Ocna Dejului), Szilvás (Sălbăgelu), Széplak (Bunești) und Hesdát. Sie vereinbarten, daß sie keine Drucke an andere verkaufen, für hundert Blätter zwei Gulden verlangen, und daß man für das Brechen der Vereinbarung eine Geldstrafe bezahlen muß. Dem Namen nach kennen wir jene fünf Meister aus Hesdát, die die Druckstöcke mit ihren Namen versehen haben. Sie arbeiteten zwischen 1798 und 1883, und von ihnen sind um die fünfzig signierte Blätter bekannt. Die meisten (insgesamt siebzehn) signierten Holzschnitte sind von Onisie Pop erhalten geblieben. Das Gewerbe wurde, wie die Namen bezeugen, innerhalb der Familie tradiert. Der erste dem Namen nach bekannte Formschneider benennt sich auf einem 1817 hergestellten Blatt rumänisch (Gheorghie Pop) und, in lateinischer Form, auch ungarisch (Georgius Papp), was auf die doppelte gesellschaftliche und ethnische Bindung der Hersteller hinweist. Die Druckstöcke vererbten sich in der Familie, oder die Meister kauften sie voneinander ab oder tauschten sie von Zeit zu Zeit untereinander aus. Nach Zeugnis der mit einer Jahreszahl versehenen Blätter und der in den 1930er Jahren noch lebenden Nachkommen der letzten Meister von Hesdát endete im Dorf die Formschneiderei um 1890.

Die in den 1930er Jahren von der Nachkommenschaft und von einem betagten Kolporteur gesammelten Angaben ermöglichen die Rekonstruktion der Herstellung, der Verbreitung und der Verwendung der Holzschnitte.⁴⁹ Demnach benutzte man als Druckstöcke Holzapfel- und Waldbirnbretter, die in Jauche gebeizt worden waren. Auf das Brett hat man eine dünne Fettschicht aufgetragen und das Bild vermittlels Bleiweiß durchkopiert. Der Druckstock wurde an beiden Seiten mit einer Taschenmesserklunge und dem Stichel ausgeschnitzt. Die Durchschnittsgröße der Druckstöcke betrug zwischen 33x26 und 37x31 cm. Ihre Herstellung dauerte etwa eine Woche, und sie ließen sich mehrere Jahrzehnte lang gebrauchen. Die Spuren der Strapazierung der Holzplatte sind auf den erhalten gebliebenen Exemplaren gut zu erkennen. Der fertiggestellte Druckstock wurde mit Hilfe eines Pinsels mit in Wasser und Bittersalz gelöstem Kienruß eingefärbt. Das Einfärben besorgten Kinder. Das Papier, das früher dick und grau-grün, um 1870 dünn und von gelblicher Farbe war, bezog man in Bündeln von fünfhundert Blättern von Szamosújvár. Für den Druck legte man das Papier auf den Druckstock und strich mit einer dichten Roßhaarbürste mehrmals darüber. Täglich stellte man im Durchschnitt 500 Abzüge her, pro Druckstock auf einmal je 100. Die

Abzüge wurden auf dem Fußboden ausgebreitet oder auf Leinen getrocknet und nachträglich mit der Hand koloriert. Die beliebtesten Farben waren Karmesinrot, Gelb und Grün. Die gelbe Farbe rührte von Pflanzenkörnern her. Die Kolorierung geschah ohne Schablone, nur mit einem Pinsel, und an der Arbeit beteiligte sich die ganze Familie. Zuerst trug man das Gelb, dann das Rot und zum Schluß das Grün der Blätter auf. Dies alles zeigt, daß die Werkstätten der bäuerlichen Hersteller die Tätigkeiten des Formschneiders, des Winkeldruckers und des Briefmalers erfinderisch vereinigten.

Die fertiggestellten Blätter verkauften die aus den benachbarten Dörfern stammenden fahrenden Händler. Bei der Verbreitung der Holzschnitte muß man aber auch die Vermittlerrolle der Wallfahrten beachten. Weiterhin ist es anzunehmen, daß die armenischen Händler von Mikola, Hesdát und Szamosújvár neben den Hinterglasbildern auch Holzschnitte verkauften. Die Händler kamen mit ihren Waren bis nach Máramaros, in das Banat, an die Moldau, in die Walachei, sogar bis an die türkische Grenze. Sie machten sich mit zwei bis dreitausend Bogen auf den Weg, und boten die für einen Kreuzer gekauften Blätter für 2–4 Kreuzer feil. Die Holzschnitte wurden ohne Rahmen verkauft. Die Käufer klebten oder nagelten sie dann an die Wand, auf eine Pappe oder auf ein Brett. Verschmutzte Blätter ersetzten sie durch neue.

Auf die weite Verbreitung der Holzschnitte weist eine Angabe aus dem Jahre 1938 hin: danach machten im Dorf Dragus (Drăguş) die auf Papier gedruckten Holzschnitte 53 Prozent der Wandbilder in den Bauernstuben aus. Sie dienten als Amulette auch außerhalb der Wohnungen, so in Ställen, an Wegkreuzen oder zierten beim Sternsingen den Stern der Hl. Drei Könige. Die Fachleute vertreten unterschiedliche Ansichten darüber, ob die Holzschnitte den viel teureren Hinterglasbildern als Inspirationsquelle dienten oder umgekehrt. Die Verfasser einer Übersicht der rumänischen Hinterglasmalerei in Siebenbürgen nahmen Ende der 1970er Jahre an, daß die Maler der Hinterglasbilder von Mikola die Holzschnitte von Hesdát kopiert haben, und für dreizehn Holzschnitte von Hesdát konnten sie Hinterglasbild-Parallelen nachweisen.⁵⁰ Diese Argumentation ist im allgemeinen überzeugend durch die zeitliche Priorität der Holzschnitte und die weniger detaillierte Ausarbeitung der Hinterglasbilder. So lange aber die Frage nicht endgültig entschieden ist, kann man auch die Möglichkeit einer Wechselwirkung und der Verwendung von gemeinsamen Vorlagen nicht ausschließen, und man muß auch mit der Rolle der zwischen den Holzschnitten und den Hinterglasbildern vermittelnden Umzeichnungen und Rissen rechnen.⁵¹

Aus Siebenbürgen sind etwa 120 bäuerliche Holzschnitte des 18. und 19. Jahrhunderts bekannt, die sich in ungarischen und rumänischen Sammlungen befinden.⁵² Die Mehrzahl der Blätter stellen religiöse Themen dar. Dagegen kennen wir nur dreizehn Blätter mit einem weltlichen Thema. Neun stellen Hahn, Henne und andere Vögel dar. Zwei der restlichen vier Blättern illust-

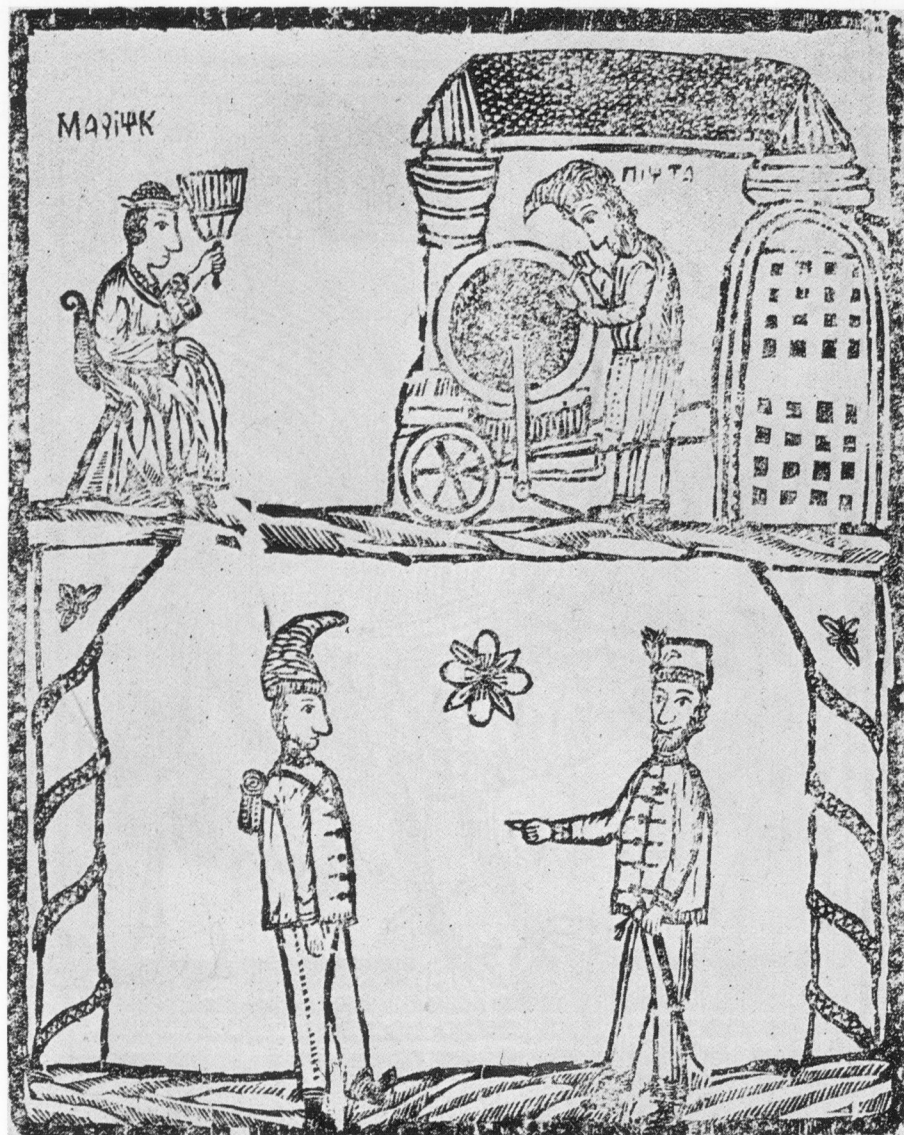
rieren eine heute nicht mehr genau identifizierbare Erzählung, bzw. stellen ein adliges Paar vor. Die anderen zwei stammen aus der antiken Geschichte und Mythologie.

Die Themen der Bruthenne und des Hahns sind in der volkstümlichen Druckgraphik in Europa wohlbekannt (Abb. 3). Die Blätter mit einem Hahn stehen dem von der Firma Remondini herausgegebenen Holzschnitt sehr



3. Andrei Man: Hahn. Hesdát, 1859. Budapest, Museum für Volkskunde, Ethnologisches Archiv, Ny. 4999.

nahe, der 1967 von Paolo Toschi aus der Mailänder Sammlung Bertarelli veröffentlicht wurde.⁵³ Hahn und Henne sind auch beliebte Motive der russischen Luboks, und es ist nicht unmöglich, daß das eine Henne darrstellende Blatt von Hesdát auf einen von Claudon-Adhémar veröffentlichten russischen Holzschnitt mit einem ähnlichen Thema aus dem 18. Jahrhundert zurückgeht.⁵⁴



4. [Onisie Pop ?]: Mariska und Pista. Hesdát, zwischen 1840–1870. Nach Muşlea (wie Anm. 49), Abb. 40.

Das satirische Blatt mit dem Thema „Mariska und Pista“ stammt aus der Zeit zwischen 1840 und 1870 und ist vermutlich ein Werk von Onisie Pop (Abb. 4).⁵⁵ Die als Quelle dienende Erzählung ist unbekannt; sie wurde vielleicht aus einer Flugschrift entnommen. Obwohl die Inschrift in kyrillischen Buchstaben gedruckt ist, weist das Blatt ohne Zweifel eine ungarische Beziehung auf wegen des Gebrauchs der ungarischen Koseformen der Namen Mária und István. Im oberen Teil des in der Mitte in zwei Felder geteilten Blattes sieht man links eine einsam sitzende Frau mit einem hochgehobenen Besen in der Hand und rechts einen fahrenden Scherenschleifer bei der Arbeit. Im unteren Bildfeld rechts steht ein Mann in Soldatenuniform mit einer zur Rechenschaft auffordernden Handbewegung (vielleicht der betrogene und inzwischen zurückgekehrte Ehemann?) und ihm gegenüber der kleinlaute Scherenschleifer.

Der den Kampf zwischen Alexander dem Großen und dem indischen König Poros darstellende Holzschnitt, ebenfalls von narrativer Struktur, gehört zu den wenigen Blättern in Querformat und wurde von zwei nebeneinander gelegten Druckstöcken gedruckt (Abb. 5).⁵⁶ Nach der Signatur wurde er 1817 von Georgius Papp hergestellt, und das Blatt besitzt eine frühere Variante aus dem Jahre 1798. Die zwei übereinander liegenden horizontalen Bildfelder entstehen durch die Zweiteilung der Druckstöcke in der Mitte. Im oberen Teil besiegt Alexander der Große seinen Gegner. Unten sieht man die Begräbnisfeier des Poros, an der auch Alexander mit seiner Fürsten teil-



5. Georgius Papp: Der Kampf zwischen Alexander dem Großen und dem indischen König Poros. Hesdát, 1817. Nach Kiss-Grigorescu (wie Anm. 46), vorderer und hinterer Umschlag.

nimmt. Während die in kyrillischen Buchstaben gedruckten Inschriften auf der leeren Bildfläche zwischen den Figuren stehen, bezeichnet die lateinische Inschrift am unteren Bildrand, dessen gesamte Länge einnehmend, das Thema nur summarisch und fügt den Bildern eine moralisierende Bemerkung an, daß man nämlich den Willen Gottes annehmen soll. Bekanntlich erschien im 18. und 19. Jahrhundert eine große Anzahl von Übersetzungen des Alexanderromans als Volksbücher in Nationalsprachen, darunter in Ungarisch, Russisch und Rumänisch. Aus der gleichen Zeit stammen mehrere illustrierte Handschriften in Rumänisch. Episoden der Erzählung kommen auch in den Peter den Großen verherrlichenden russischen Luboks vor.⁵⁷ Ein kolorierter russischer Holzschnitt von großem Format, datiert auf das erste Viertel des 18. Jahrhunderts, gedruckt auf mehrere, nebeneinander geklebte Blätter, stellt den Kampf zwischen Alexander dem Großen und Poros in einer Auffassung dar, die der Szene im oberen Teil des Blattes von Hesdát sehr ähnlich ist.⁵⁸ Auf zwei weiteren russischen Holzschnitten, welche die zwei Herrscher allein, auf sich bäumenden Rossen darstellen, kämpfen beide mit Lanzen.⁵⁹ Die Quellen der Blätter von Hesdát waren aller Wahrscheinlichkeit nach Szenen eines solchen oder diesem nahestehenden Bilderzyklus.

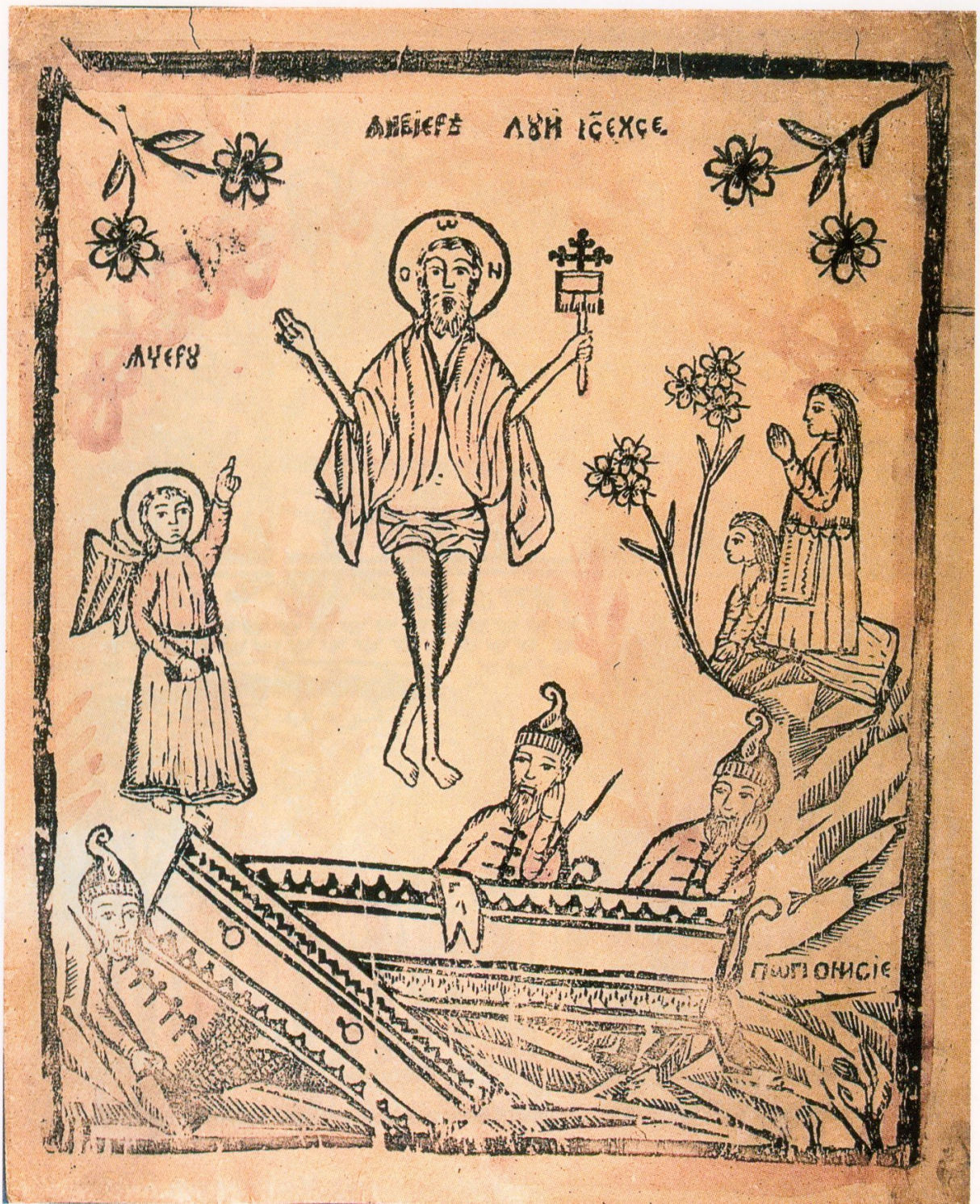
Unter den Blättern mit einem weltlichen Thema erwähnen wir als letztes einen Bacchus-Holzschnitt, dessen Herkunft nur bedingt für siebenbürgisch gehalten wird (Abb. 6).⁶⁰ Die anspruchslose Ausarbeitung des Blattes stimmt im Wesentlichen mit den übrigen Holzschnitten aus Siebenbürgen überein; die das Thema bezeichnende Inschrift – *TEMPL BACHUS* – ist jedoch in lateinischer Sprache. Die horizontale Komposition von geometrischer Struktur wurde nicht koloriert, und ihr Format ist etwas größer als das Durchschnitsformat der siebenbürgischen Holzschnitte. Die Jahreszahl 1680 am unteren Blattrand wurde nachträglich mit Tinte auf den Abzug geschrieben. Der Formschneider war technisch außerstande, die traditionelle Formel „Bacchus reitet auf dem Faß“ zu wiederholen. Er kam mit der Perspektive nicht zurecht, und hatte offenbar kein Vorbild zur Hand, das er hätte kopieren können. Im Mittelpunkt der Komposition reitet Bacchus als bekleideter Jüngling auf einem Faß, das auf einem Tisch liegt; er hält in seinen ausgebreiteten Händen statt der traditionellen Weintraube Weinflasche und das übliche Glas. Die an einen ungarischen Studenten erinnernde Hauptfigur mit Schnurbart, Stiefeln und einem Radmantel über den Schultern trägt statt des Kranzes aus Weinlaub einen Lorbeerkranz auf dem Kopf. Aus dem Faß ergießt sich in breitem Strahl der Wein. Die Figur sitzt vor einer „vagen“ theatralischen Kulisse: An beiden Seiten steht je eine Amphora; darüber hängt ein geraffter Vorhang. Im oberen Bildstreifen sieht man die bogenförmigen Abschlüsse von drei stilisierten Nischen mit Weinspeiern im Mittelpunkt. Rechts und links vom Weinspeier der mittleren Nische, die breiter und höher ist, als die zwei Seitennischen, fließt der Wein durch ein Rohr in einem sich nach unten



6. *Templ. Bachus.* [Siebenbürgen, 19. Jahrhundert ?] Budapest, Sammlung von Dénes Csongor.

verbreiternden Strahl. Ihrem Wesen nach ist die Komposition nicht mythologisch, sondern eher eine milde Verherrlichung der Trunksucht. Das Blatt diente vielleicht als eine Art Plakat für ein Weinlokal oder für ein lokales Weinfest, wo es freien Ausschank gab. Andererseits konnte es auch ein Symbol des Ausschankes selber sein, bzw. der großartigen Schenke, in der es ein Überfluß gibt. Das Bacchus-Motiv kommt in Ungarn u.a. auch auf Titelblattillustrationen von Flugschriften, an bemalten Holzdecken von Dorfkirchen und an geschnitzten Faßboden vor.⁶¹

Unter den siebenbürgischen Blättern mit einem religiösen Thema überwiegen neben den wenigen Darstellungen aus dem Alten Testament (Adam und Eva, Jakobs Leiter, Moses' Vision vom brennenden Dornbusch (Abb. 7), die Himmelfahrt des Propheten Elias), die sich auf das Leben und den Tod Jesu beziehenden Szenen aus dem Neuen Testament sowie die Darstellungen der Jungfrau Maria. So erscheinen zum Beispiel auf Einzelblättern der Englische Gruß, die Geburt Jesu, die Taufe Christi, das Letzte Abendmahl, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuz und die Auferstehung, desgleichen Maria mit dem Kinde, Mariä Anbetung, die Vier Evangelisten, die Heilige Dreifaltig-



8. Onisie Pop: Auferstehung Christi. Hesdát, zwischen 1840–1870. Budapest, Museum für Volkskunde, Ethnologisches Archiv, Ny. 9035.

Teil von ihnen stellt bloß eine einzige Szene oder ein einziges Motiv dar, aber neben den verschiedenen Varianten der Gliederung in zwei, drei und vier Bildfelder kommen auch Gliederungen mit neun und sogar mit sechzehn Teilen vor. Die Aufteilung der Bildfläche in vier gleiche Teile durch zwei, sich im rechten Winkel schneidende Linien ist eine besonders beliebte Lösung.



9. Georghie Pop: Das letzte Abendmahl und die vierzig Märtyrer von Sebaste. Hesdát, 1824. Budapest, Museum für Volkskunde, Ethnologisches Archiv, Ny. 4992.

Des öfteren stellte man die Szenen der Passion und die Heiligen auf diese Weise dar; es kam aber auch vor, daß zwei biblische Szenen mit den Figuren von zwei Heiligen gepaart wurden. Erzählende Darstellungen sind verhältnismäßig selten. Onisie Pop bereicherte auf einem die Auferstehung Christi darstellenden Holzschnitt die einfache Komposition durch lokale Elemente, z.B. das Kleid des an der rechten Seite stehenden trauernden Weibes, die Uniform und Waffen der das Grab bewachenden Soldaten, oder die Form des



10. Misrach. Siebenbürgen, 19. Jahrhundert. Nach Viski (wie Anm. 46).

Kreuzes in der Hand Christi (Abb. 8).⁶² Die Komposition paßt nicht genau in den zur Verfügung stehenden Raum; die Figuren sind zu klein, doch die ungeschickte Anordnung wird durch die Kolorierung des leer gelassenen Hintergrundes einigermaßen ausgeglichen.

Die überwiegende Mehrzahl der Blätter entbehrt der perspektivischen Darstellung, aber es gibt auch Ausnahmen. So zeigen zum Beispiel im oberen

Teil des von Gheorghe Pop 1824 hergestellten Holzschnitts, die nach den Bildrändern hin immer kleiner werdenden Figuren der Szene des Letzten Abendmahls das Bemühen um Perspektive (Abb. 9).⁶³ Im unteren Teil sieht man die vierzig Märtyrer von Sebaste. Ein häufiges Motiv bei Darstellungen des heiligen Georg ist der Brunnen. Er weist auf ein Wunder in der Legende des Heiligen hin, das in der gereinigten Textfassung und in der westlichen Ikonographie nicht vorkommt: die Öffnung einer Quelle.⁶⁴ Die Formschneider versuchten, auch den Ansprüchen der jüdischen Bevölkerung durch Misch-Tafeln zu genügen (Abb. 10).⁶⁵

Jeder Meister zeigt gewisse „individuelle“ Charakteristika in der Ikonographie, und auch im Niveau der Ausarbeitung kann man Unterschiede beobachten. Viel wichtiger als diese ist aber die vereinheitlichende Wirkung der gemeinsamen Technik, Formenwelt und Ausdrucksweise. Die meist geometrische Umrahmung der Blätter ist vielfältig, während die verschiedenen Pflanzenmotive als flächenausfüllende Elemente verwendet werden. Die Hauptaufgabe der Kolorierung besteht darin, im leer gelassenen Hintergrund die graphischen Motive weiterzuentwickeln bzw. zu variieren und oft auch neue raumausfüllende Formen zustandezubringen. Teilkolorierung erhöhte die Wirkung. Im allgemeinen versuchte man, das Gleichgewicht der Farben zu wahren. In der Kolorierung der vom selben Druckstock hergestellten Abzüge gibt es naturgemäß kleinere oder größere Abweichungen.

Die überwiegende Mehrzahl der Blätter enthält eine Inschrift. Der Großteil der in den Druckstock geschnittenen Inschriften besteht aus kyrillischen Buchstaben, es kommen aber auch Texte in griechischer, lateinischer, hebräischer und ungarischer Sprache vor. Letztere ergänzen immer die Inschrift mit kyrillischen Buchstaben. Diese Mehrsprachigkeit weist darauf hin, daß die Hersteller die ethnische, gesellschaftliche und religiöse Vielfalt der möglichen Käufer berücksichtigten. Die Inschriften benennen in der Regel das Thema; daran knüpft sich gelegentlich die Signatur, das Datum, manchmal auch der Text eines kurzen Gebets. Die Signierung bezeugte einerseits die Authentizität der Darstellungen; andererseits zeigt die hohe Anzahl der signierten Holzschnitte das Erwachen des Selbstbewußtseins der bäuerlichen Meister.

Die Mehrzahl der bäuerlichen Formschneider in Siebenbürgen waren aller Wahrscheinlichkeit nach Kopisten, die bestrebt waren, den Holzschnittvorbildern genau zu folgen. Diese Annahme wird durch das Vorhandensein von Holzschnitten bestätigt, die mit der Signatur unterschiedlicher Meister versehen sind und dasselbe Thema in einer ähnlichen Ausarbeitung darstellen. Die häufige Mehrsprachigkeit und weitläufigen Inschriften können nicht von einfachen Bauern stammen, sondern weisen auf kirchliche Quellen, auf die Verwendung von Werken der hohen Kunst als Vorlage hin. Während auf den Holzschnitten mit einem weltlichen Thema die individuelle Phantasie freie-

ren Lauf besaß, bemühten sich die Meister der Blätter mit religiösen Themen den Darstellungstraditionen der Ostkirche treu zu befolgen, wenn auch mit kleineren Modifizierungen. Die Ikonographie ist grundlegend von byzantinischem Charakter, und die Inschriften unterstreichen diese Tatsache nochmals.⁶⁶

Eine sich von dem Hesdäter Bildmaterial gut absetzende Gruppe bilden die im östlichsten Teil Ungarns, in fünf Siedlungen des ehemaligen Komitats Máramaros – Alsókalocsa (Kolocsava), Felsőapsa (Verhnyeje Vogvanoje), Alsókálfalva (Kalini), Budfalva (Budeşti) und Rahó (Rahov) – zwischen 1908 und 1910 gesammelten, zwölf kolorierten bäuerlichen Holzschnitte.⁶⁷ Diese sind einzeln oder paarweise, auf Holzplatten von 0,5–1 cm Dicke geklebt, im allgemeinen an allen Seiten 2–5 cm breiter als die Holzschnitte. Auf die leer gebliebenen Flächen malte man sehr einfache, geometrische oder stilisierte Pflanzenmuster, die das Bild dekorativ einrahmen. Die Größe der Holzschnitte bewegt sich zwischen 17–20 x 13–16 cm. Die Größe der Holztafeln ist ebenfalls unterschiedlich: die mit einem Bild versehenen Platten bewegt sich zwischen 28–32 x 18–28 cm und die mit zwei Bildern zwischen 20–22 x 38–39 cm. Die Kolorierung der Blätter und die Bemalung der Rahmen hob in erster Linie die figuralen Motive hervor. Beides stammt aus der gleichen Zeit, was darauf hinweist, daß man die Bilder koloriert und aufgeklebt verkaufte.

Es existieren ausschließlich religiöse Themen, unter anderem, der Englische Gruß, Maria mit dem Kinde, die Kreuzigung, der Thronende Christus (Pantokrator), die griechischen Kirchenväter (der hl. Basilius der Große, der hl. Gregorius von Nazianz und der hl. Johannes Chrysostomus), der hl. Georg und der hl. Nikolaus nach den Traditionen der byzantinischen Ikonographie (Abb. 11). Auf jedem Bild kann man eine das Thema bezeichnende, kurze Inschrift in kyrillischen Buchstaben lesen; die Inschrift eines einzigen Blattes ist in lateinischen Buchstaben geschrieben. Die am häufigsten verwendeten, meist stark verblichenen Farben sind verschiedene Abtönungen von Rot, Schwarz, Braun, Grün und Gelb. Man grundierte den Rahmenteil der Holztafeln mit Weiß. Bei der Mehrzahl beweist ein Aufhängeloch die Verwendung als Wandbild. Diese Papier-Ikonen wurden vermutlich in einer noch unidentifizierten galizischen, ruthenischen oder ukrainischen ländlichen Formschneiderwerkstatt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hergestellt und durch ambulante Händler verbreitet.

All diese „bäuerlichen“ Holzschnitte lassen sich aufgrund der weitgehenden Stilisierung, der Betonung der Umrisse, der flächigen Darstellungsweise, des unsauberen Schriftbildes und der vielfältigen Verwendung der dekorativen Mittel relativ leicht unterscheiden von den Werken der professionell arbeitenden orthodoxen Mönche, die man unter den Vorbildern an erster Stelle in Betracht ziehen muß. Zu den Quellen rechnen kann man des weiteren die



11. Hl. Nikolaus. Karpaten-Ukraine, 19. Jahrhundert. Budapest, Museum für Volkskunde, Sammlung für Volksfrömmigkeit, 85.206.

Musterbücher für Maler (sog. Podlinniks), die Holzschnitte der liturgischen Handbücher und die Illustrationen der handschriftlichen Gesangbücher sowie die konventionelle Ikonographie der orthodoxen Dorfkirchen. Ein Großteil stammte aus den Gebieten außerhalb von Siebenbürgen, so vor allem von der Moldau, aus der Ukraine, der Walachei und vom Berg Athos. Dabei scheint die Vermittlerrolle der ukrainischen Holzschnitte besonders wichtig.⁶⁸

Zusammenfassung

Die kombinierte Anwendung von historischen, typologischen, technischen und funktionellen Gesichtspunkten auf das ungarische Material bereichert die Geschichte der volkstümlichen Druckgraphik mit neuen Erkenntnissen. Es dürfte kaum Zufall sein, daß das wissenschaftliche Interesse am Thema in Schweden und in Ungarn etwa zur gleichen Zeit, im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts begonnen hat.⁶⁹ Die Untersuchungen machen darauf aufmerksam, daß die Struktur der Produktion der für die breiten Schichten der Bevölkerung bestimmten Bilder in den einzelnen europäischen Ländern bei allen Ähnlichkeiten auch des bäuerlichen Bildgebrauchs in mehreren Punkten voneinander abweicht. Ein wichtiges Charakteristikum der ungarischen Situation ist die im Vergleich zu den süd-, west- und nordeuropäischen Ländern verspätete Anwendung von druckgraphischen Techniken. Ein weiteres Charakteristikum bildet die unterschiedliche Typologie der mit einem Holzschnitt versehenen Drucke und der Umstand, daß der Ausdruck „kistebrev“, „Kisten-“ oder „Kastenbrief“ im Ungarischen kein entsprechendes Gegenstück besitzt, weil die Aufbewahrungsart eine andere war, nämlich an der Wand. Zugleich ist das ein Beleg für diese Form des Bildgebrauchs in Ungarn, die nicht annähernd in dem Maße Mode war, wie in Mitteleuropa oder in Skandinavien.

Die Übersicht zeigt auch, daß die Blütezeit der populären Einblattdrucke in Ungarn im großen und ganzen mit der Glanzzeit des schwedischen „kistebrev“ zusammenfällt und ungefähr vom dritten Drittel des 18. bis zum zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts dauerte. Andererseits besitzt die schematische Zuordnung der Kupferstiche zum Bürgertum und der Holzschnitte zu den bäuerlichen Schichten nur eine beschränkte Gültigkeit. Ähnlich wie bei den meisten Handelswaren veränderte sich auch der gesellschaftliche Abnehmerkreis des Holzschnitts ständig, und er wurde seit dem 18. Jahrhundert den Ansprüchen der breiteren Schichten angepaßt. Die angeführten Beispiele liefern Angaben nicht nur zur Geschichte des Bildgebrauchs breiterer Schichten, sondern auch zur ländlichen Bildproduktion. In den östlichen, zurückgebliebenen Regionen Ungarns ersetzte die „bäuerliche“ Formschneiderei in einer Art Hausindustrie, das, was in den entwickelteren Ländern die städtischen Offizinen für das dörfliche Publikum ermöglichten.

Die Tätigkeit dieser „bäuerlichen“ Formschneider in Siebenbürgen dürfen wir nicht nur in ungarischer, sondern auch in europäischer Hinsicht als eine Besonderheit betrachten. Ein weiteres Charakteristikum ist es, daß die Kolorierung sich zum Großteil gerade auf diese Gruppe von ländlichen Holzschnitten beschränkt. Das gleichzeitige Vorhandensein der östlichen und westlichen ikonographischen Traditionen belegt die kulturelle Vermittlerrolle Ungarns. Die Thematik der volkstümlichen Holzschnitte in Ungarn ist be-

schränkter als die des umfangreichen italienischen, französischen, deutschen und skandinavischen Materials; zur gleichen Zeit aber war der Anteil der signierten bäuerlichen Holzschnitte auffallend hoch. Das Überwiegen der religiösen Thematik ist nicht untypisch im europäischen Vergleich, und zugleich findet man eine Reihe von antiken, biblischen, mittelalterlichen, Renaissance- und Barockthemen als Einfluß von Vorlagen der hohen Kunst. All dies unterstreicht die Bedeutung dieses Quellenmaterials für eine Beurteilung der visuellen Kultur, des Denkens und des Verhaltens der breiteren Bevölkerungsschichten.

Gábor Tüskés

Institute for Literary Studies

Ménesi út 11-13 Budapest

H-1118 Budapest

Ungarn

Anmerkungen

1. Dénes Pataky: *A magyar rézmetszés története a XVI. századtól 1850-ig*. Budapest, Közoktatástügyi, 1951. – Für die sprachliche Redigierung des Manuskriptes danke ich Frau Eva-Maria Kolb, Karlsruhe, und Professor Wolfgang Brückner, Würzburg. – Den geographischen Rahmen der Untersuchung stecken die Grenzen Ungarns bis zum Ersten Weltkrieg ab.
2. Teréz Gerszi: *A magyar kőrajzolás története a XIX. században*. Budapest, Akadémiai, 1960.
3. Zoltán Soltész: *A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században*. Budapest, Akadémiai, 1961.
4. György Rózsa: Thesenblätter mit ungarischen Beziehungen, in *Acta Historiae Artium Hungariae* 33 (1987–1988), S. 257–289.
5. Zoltán Szilárdfy: *Barokk szentképek Magyarországon*. Budapest, Corvina, 1984.
6. Géza Galavics: Későreneszánsz és korabarokk (Jegyzetek a 17. század első felének művészetéhez), in *Művészettörténet – Tudománytörténet*. Hg. Nóra Aradi. Budapest, Akadémiai, 1973. S. 41–90.
7. György Rózsa: *Grafikatörténeti tanulmányok. Fejezetek a magyar vonatkozású grafikai ábrázolások múltjából*. Budapest, Akadémiai, 1998.
8. György Rózsa: *Budapest régi látképei – Alte Ansichten von Budapest 1493–1800*. Budapest, Új Művészet, 1999; György Rózsa: Pályámról és a történeti ikonográfáról, in *Művészettörténeti Értesítő* 44 (1995), S. 131–137.
9. Vgl. z.B. Szabolcs Serfőző: A győri székesegyház Szűz Mária-kegyoltára, in *Művészettörténeti Értesítő* 48 (1999), S. 87–111.
10. Klára Csilléry: Magyar népi grafika, in *Néprajzi Értesítő* 53 (1971), S. 63–82, hier: 73, 75.
11. János Manga: Betyárdarstellungen auf den Schnitzereien ungarischer Hirten, in *Acta Ethnographica* 2 (1951), S. 230–231; Piroska Weiner: *Formes à pain d'épice en bois sculpté*. Budapest, Corvina, 1964, S. 20–22; Cornel Irímie: *Hinterglasmalerei und Holzschnitte in der rumänischen Volkskunst*. Sibiu, 1965.
12. Klára K. Csilléry: Bäuerliche Bilddeutung und Bildverwendung in Ungarn, in *Bild-Kunde – Volks-Kunde*. Die III. Internationale Tagung des volkskundlichen Bildforschung Komitee bei SIEF/Unesco, Miskolc (Ungarn) 5–10. April 1988. Hg. Ernő Kunt. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1990, S. 47–57; Vgl. Klára K. Csilléry: Bútorművéség – lakáskultúra – népművészet (Tudományos munkásság összefoglalása), in *Néprajzi Értesítő* 75 (1993), S. 9–36.

13. Sándor Solymossy: „A vadász temetése.“ Egy népszerű kép származástörténete, in *Ethnographia* 26 (1915), S. 232–255.
14. Csilléry (wie Anm. 10), S. 75.
15. Csilléry (wie Anm. 10), Abb. 14; Néprajzi Múzeum, Budapest, Inv.-Nr. 68.181.1, 108.809.
16. Mária Kresz: A Kerámia gyűjtemény gyarapodása, in *Néprajzi Értesítő* 51 (1969), S. 78–89, Abb. 54.; Néprajzi Múzeum, Budapest, Inv.-Nr. 67.205.1.
17. Klára K. Csilléry: Képek a szentsarokban, in *Népi vallásosság a Kárpát-medencében I.* Hg. Emőke S. Lackovits. Veszprém, 1991, S. 30–43.
18. Csákvár, Ausstellung des Vértés Múzeum.
19. Klára K. Csilléry: Mezőkövesdi bútorok, in *Mezőkövesd város monográfiája*. Hg. Zoltán Sárközy – István Sándor. (Mezőkövesd), 1973, S. 589–604.
20. Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum, Inv.-Nr. 74.156.1.
21. Gyöngyös, Mátra Múzeum, Pol. köz. gyűjt. Inv.-Nr. 92.32.1. – Eine briefliche Umfrage bei über vierzig Museen im Lande mit einer Möbelsammlung ergab diese äusserst spärlichen Angaben.
22. Klára K. Csilléry: Vallási ábrázolások magyarországi bútorokon, in *Népi vallásosság a Kárpát-medencében II.* Hg. Emőke S. Lackovits. Veszprém – Debrecen, 1997, S. 41–67; Néprajzi Múzeum, Budapest.
23. Klára K. Csilléry: A hartai bútor, in *Cumania* 10 (1987), S. 375–418.; Privatsammlung, Budapest. – Für den Hinweis auf die Truhen von Mezőkövesd und den Schrank von Harta danke ich Professor Klára K. Csilléry, Budapest.
24. Mária Zlinszkyne Sternegg: Emlékmeghatározások, in *Ars Decorativa* 13 (1993), S. 187–196. – Vgl. Franz C. Lipp: *Oberösterreichische Bauernmöbel*. Wien, 1986, Abb. 532.
25. Wilhelm Ludwig Schreiber: *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*. T. 2. Berlin, 1892, Nr. 1418. – Die Frühgeschichte des Brauchs, Holzschnitte in die Möbel zu kleben, ist in Ungarn völlig unerforscht. Die früheste Angabe in Europa datiert aus dem späten 15. Jahrhundert. Vgl. *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter* (Katalog). Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 31. Mai bis 8. Oktober 2000. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2000, S. 283–284, Nr. 107. – Michael Schilling: Der Augsburger Einblattdruck, in *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. Helmut Gier und Johannes Janota. Wiesbaden, Harrassowitz, 1997, S. 381–404.
26. Van deme quaden thyranne Dracole wyda. [Lübeck, B. Gothan, c. 1485.]; Vgl. Ilona Hubay: *Feuilles volantes gazettes et pamphlets hongrois ou relatifs à la Hongrie conservés à la Bibliothèque Nationale de Budapest 1480–1718*. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1948, Nr. 3. – Dieter Harmening: *Der Anfang von Dracula. Zur Geschichte von Geschichten*. Würzburg, Königshausen + Neumann, 1983, 9, Abb. 1.
27. Vgl. z.B. Ain gross wunderzaichen das do geschehen ist durch das Creütz, das ain Cardinal hat aussgeben inn dem gantzen Hungerischen Land wid' die Turcken. [Nürnberg, Joh. Weyssenburger, 1514.]; Vgl. Hubay (wie Anm. 26), Nr. 18., 18a.; Max Eissenkern: *Wie die Turcken mit den Gefangen Christen handeln, So sye die Kauffen oder verkauffen*. [Nürnberg, Niclas Meldemann, nach 1532.]; Vgl. Hubay (wie Anm. 26), Nr. 140.; Wahrhaftige vnd abermahl Tröstliche Newe Zeitung wie die vnserigen durch Gottes hilff das Schlos oder Vestung Nouigrad haben gestürmt vnd eingenommen. Ollmütz, V. Keyls Erben, 1594; Vgl. Hubay (wie Anm. 26), Nr. 346.
28. Contrafactur Graf Nicklas von Serin [...]. 1566/67; Vgl. Gizella Cennerné Wilhelmb: *A Zrínyi család ikonográfiája*. Budapest, Balassi, 1997, Kat. A 4.; Ein gantz Wahrhaftes Copey-schreiben an Ihre Kays(erliche) May(estät) deß theuren Helden GRAF NICLAS VON SERIN [...] den 28. Novemb. 1663.; Vgl. Gizella Cennerné Wilhelmb, Kat. D 34.; Wahrhaftige Relation Von den Helden-Thaten [...] Ihrer [...] Herrn Nicolaus Grafen von Serin [...] [1664.]; Vgl. Hubay (wie Anm. 26), Nr. 692.; Gizella Cennerné Wilhelmb, Kat. D 179.
29. Dis ist der Tarter den der Hers Grav Nicolaus von Serin gefangen bekom(m)en Anno

- 1664.; Vgl. Gizella Cennerné Wilhelmb (wie Anm. 28), Kat. D 200–201.
30. Augusti Duran i Sanpere: *Populäre Druckgraphik Europas: Spanien vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München, Callwey, 1971, S. 214, Abb. 189.
 31. *Le loubok. L'imagerie populaire russe XVIIe–XIXe siècles*. Leningrad, 1984, 46.; Vgl. Marina Peltzer: The lubok from the 18th to the 19th century: A change of vision, in *Bild-Kunde – Volks-Kunde* (wie Anm. 12.), S. 193–213, hier: 197.
 32. Von zween wunderbarlich zusammen gewachsenen Schwestern [...]. Freyburg, J. G. Wahrmond, 1707; Vgl. Hubay (wie Anm. 26), Nr. 1163.
 33. Ausführlicher Bericht eines in dem Salernitanischen Meer-Hafen ohnweit Neapel gesehen- und gefangenen abendtheurischen Fisches. Ofen, J. G. Nottenstein, [1728–1738].
 34. W. E. Clausen: *Populäre Druckgraphik Europas: Skandinavien vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München, Callwey, 1973, Abb. 151.
 35. Klaus Stopp: *Die Handwerkskundschaften mit Ortsansichten. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernder Handwerksgelesen (1731–1830)*. Bde. 6–8, 12–13. Stuttgart, 1982–1992.
 36. Martin Mešša: Zdobené antependiá a oltárne prikrývadlá zo Šarisá. Pamiatky a múzeá, in *Revue pre kultúrne dedičstvo* 1/1996, S. 52. – Vgl. Zoltán Szilárdfy: Szent István király följánlásának attribútumai, in *Művészettörténeti Értesítő* 48 (1999), S. 71–86, hier: 74, Abb. 6.
 37. Zoltán Szilárdfy – Gábor Tüskés – Éva Knapp: *Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáróhelyekről*. Budapest, Egyetemi Könyvtár, 1987.
 38. Z.B.: Modlitba k péti Rannám Pána Gezisse Krysta. B. Bystrica, F. Wachold, 1846.; Az édes Jézus szentséges Nyelvéhez való Ajtatos imádság. O. O., o. J.; Képe Szent Anna Asszony Tsuda-tévő kezének. Buda, Gyurián és Bagó, 1847.
 39. Z.B.: Keresztény katolikus embernek lelki kegyes Házi Áldása. [Nagykanizsa], J. Wajdits, o. J.; Duchownj Domownj Pozechnánj. Skalica, Skarnicl, 1860; A Szent Jakab Apostolnak lelki kegyes kathólika Házi-Áldása. Kolozsvár, Ev. ref. Főiskola, o. J.
 40. Z.B.: Csodálatos kép. Budapest, Bagó, o. J. – Vgl. Ambrus Molnár: A hajdúhadházi Szent Emberek és Szent Asszonyok Társasága, in „Mert ezt Isten hagyta ...“ *Tanulmányok a népi vallásosság köréből*. Hg. Gábor Tüskés. Budapest, Magvető, 1986, S. 418–443, hier: 423–427.
 41. Fraiss-Brief. O. O., 1786.
 42. Z.B.: Bruderschaftsbrief. Buda, Landerer, 1756. – Vgl. Gábor Tüskés – Éva Knapp: Graphische Darstellungen in den Publikationen barockzeitlicher Bruderschaften, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 353–372.
 43. Lajos Takács: A képmutogatás kérdéséhez, in *Ethnographia* 64 (1953), S. 87–103.
 44. Károly Viski: A képmutogató, in *Népművészet és Nyelvünk* 6 (1934), S. 177–185.; Néprajzi Múzeum Budapest, Inv.-Nr.: R 10537.
 45. Vilmos Tolnai: A faragószék nótája, in *Ethnographia* 41 (1930), S. 204–207; Ella Triebnig-Pirkhert: A faragószék nótájához, in *Ethnographia* 45 (1934), S. 77–78.
 46. Károly Viski: *Gravures sur bois populaires roumaines de Transylvanie. Publiées d'après les matrices originales appartenant à la collection de la Section Ethnographique du Musée National Hongrois*. Budapest, 1931; Marika Kiss-Grigorescu: *Xilogravura populară din Transilvania în sec. XVIII–XIX*. Bucuresti, 1970, Kat. 1.
 47. Margit B. Nagy: Stílusok, művek, mesterek. Művészettörténeti tanulmányok. Bukarest, Kriterion, 1977, S. 24–31.
 48. Vgl. Aleksandra Jacher-Tyszkowa: *Gravure populaire polonaise*. Cracovie, Musée Ethnographique de Cracovie, 1970, S. 13.
 49. Ion Muşlea: Xilografuriile tărânilor români in Ardeal, in *Arta şi tehnica grafică* 8 (1939), 35–56.; Vgl. die Rezension von Ferenc Haáz, in *Ethnographia* 51 (1940/41), S. 103. Neun Druckstöcke von Hesdát befinden sich im Néprajzi Múzeum, Budapest, Inv.-Nr. 38.254–38.262. – Vgl. Imre Gráfik: Mesterséggyűjtemény, in *A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei*. Hg. Zoltán Fejős. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2000, S. 325–358. – Für die in den verschiedenen Sammlungen des Museums für Volkskunde, Budapest, erwiesene Hilfe danke ich Dr. Éva Szacsavay, Réka Szekrényesy, Zsuzsa Tasnádi und Dr. Imre Gráfik.

50. Juliana Dancu – Dumitru Dancu: *Romanian Folk Painting on Glass*. Bucharest, Meridiane, 1979, S. 32–39.
51. Vgl. Jacher-Tyszkowa (wie Anm. 48), 16, Kat. 178.
52. Zu den folgenden Ausführungen vgl. Kiss-Grigorescu (wie Anm. 46), Viski (wie Anm. 46). Vierzehn, zum Teil kolorierte Originalabzüge befinden sich im Néprajzi Múzeum, Budapest, Inv.-Nr. Ny 4988–4999, 9035.
53. Paolo Toschi: *Populäre Druckgraphik Europas: Italien vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München, Callwey, 1967, S. 257, Abb. 127.
54. Catherine Claudon-Adhémar: *Populäre Druckgraphik Europas: Russland vom 16. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. München, Callwey, 1975, S. 115, Abb. 105. – Vgl. auch Wolfgang Brückner: *Populäre Druckgraphik Europas: Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München, Callwey, 1969, Abb. 57.; Claudon-Adhémar, Abb. 172–173; Clausen (wie Anm. 34), Abb. 39–40.
55. Muşlea (wie Anm. 49), Fig. 40; Kiss-Grigorescu (wie Anm. 46), Kat. 77.
56. Muşlea (wie Anm. 49), Fig. 41; Kiss-Grigorescu (wie Anm. 46), Kat. 28.
57. Vgl. *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Hg. Kurt Ranke. Bd. 2. Berlin – New York, Gruyter, 1979, Sp. 337–345; G. Popescu-Vîlcea: *Cărțile populare miniaturate și ornate*. București, Meridiane, 1989. Die Rolle der orthodoxen Mönche in der Vermittlung der Bildmotive wird auch dadurch unterstrichen, daß in mehreren Klöstern reich illustrierte Handschriften von Erzählungen mit einem weltlichen Thema hergestellt wurden. Ebd., S. 7. – István Borzsák: *A Nagy Sándor-hagyomány Magyarországon*. Budapest, Akadémiai. 1984.
58. Claudon-Adhémar (wie Anm. 54), Abb. 22.
59. Claudon-Adhémar (wie Anm. 54), Abb. 18–19.; Vgl. Elena F. Hellberg: The Hero in Popular Pictures: Russian Lubok and Soviet Poster, in *Populäre Bildmedien*. Vorträge des 2. Symposiums für ethnologische Bildforschung Reinhausen bei Göttingen 1986. Hg. Rolf Wilhelm Brednich – Andreas Hartmann. Göttingen, Schmerse, 1989, S. 171–191, hier: 174–176, Abb. 5.
60. Dénes Csongor: Egy 17–18. századi erdélyi (?) népi fametszet: Bacchus temploma, in *Művészettörténeti Értesítő* 42 (1993), S. 14–19. – Für die Möglichkeit einer Autopsie des Bacchus-Holzschnittes bin ich Dénes Csongor, Budapest, dankbar. Für ihre Bemerkungen zum Holzschnitt danke ich Ursula Sdunnus, London, auch an dieser Stelle.
61. Zu den Titelblattillustrationen der Flugschriften vgl. Péter Pogány: *A magyar ponyva tüköre*. Budapest, Magyar Helikon, 1978. S. 193, Abb. 150; S. 241, Abb. 182. – Zu den bemalten Holzdecken von Dorfkirchen vgl. Ilona Tombor: Festett famennyezettek és rokon emlékek Erdélyben a XVI–XVIII. században, in *Művészettörténeti Értesítő* 31 (1982), S. 120–134.
62. Muşlea (wie Anm. 49), Fig. 9; Kiss-Grigorescu (wie Anm. 46), Kat. 60; Vgl. Dancu – Dancu (wie Anm. 50), S. 35.
63. Kiss-Grigorescu (wie Anm. 46), Kat. 29.
64. Kiss-Grigorescu (wie Anm. 46), Kat. 63, 90, 100; Vgl. Sigrid Braunfels-Esche: *Sankt Georg: Legende, Verehrung, Symbol*. München, Callwey, 1976, S. 30.
65. Viski (wie Anm. 46), Nr. 16.; Kiss-Grigorescu (wie Anm. 46), Kat. 109.
66. Viski (wie Anm. 46), Introduction.
67. Néprajzi Múzeum Budapest, Inv.-Nr.: 83.674, 85.729, 85.728, 78.196, 83.671, 83.673, 88.764, 78.200, 85.206, 76.319, 85.205, 78.197. – Die vier Bilder aus Budfalva sind z.B. in einem Verzeichnis der von Hiador Sztripszky gekauften Objekte aufgeführt: Néprajzi Múzeum Budapest, Ethnológiai Adattár NMI 6/1910. Nr. 17. – Vgl. Éva Szacsvay: Egyházi gyűjtemény, in *A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei* (wie Anm. 49), S. 403–432.
68. Vgl. László Kárpáti: A sajpópálfalai irmologion, in „Mert ezt Isten hagyta ...“ (wie Anm. 40), S. 328–347.
69. Nils-Arvid Bringéus: *Skånska kistebrev*. Lund, Skånes Hembygdsförbund, 1995, S. 9–12. – Vgl. V. E. Clausen: *Det folkelige danske træsnit i etbladstryk 1565–1884*. København, Danmarks Folkeminder, 1985.